

## ESCRITURA Y VISIÓN DE MUNDO EN LA NARRATIVA DE ROJAS HERAZO\*

Alfonso Cárdenas Páez\*\*

Según Barthes (1974, 13), “la literatura en su totalidad, desde Flaubert hasta nuestros días, se ha transformado en una problemática del lenguaje”. Esta fórmula coincide con otras maneras de ver el mismo fenómeno con sus denominaciones de metaficción o de autoconciencia narrativa, conceptos que señalan el modo cómo la historia ha cedido su puesto al lenguaje y cómo éste, abandonando su función de simple instrumento o materia, ha pasado a ocupar la posición de objeto poético.

Las razones de esto no son otras que la quiebra de la capacidad representativa del lenguaje y, por supuesto, de la verdad única y de la objetividad que, siendo manifestaciones de la escritura, dan lugar a la ruptura con el logocentrismo (Derrida, 1971 y Eco, 1974) y configuran el compromiso directo con la ambigüedad de una novela que, al igual que las de Rojas Herazo, asume las condiciones de una época ajena al principio monológico de representar verdades de la sociedad o de su tiempo. En la obra narrativa de Rojas Herazo, escritura y cosmovisión toman partido por la ambivalencia como forma básica de expresión, contraria al mimetismo.

De ahí que la escritura muestre el compromiso ético con el hombre y que la visión de mundo se alimente de varios focos y contraste con cualquier pretensión estructural de naturaleza homológica o dicotómica.

\* Ponencia presentada en el IX Congreso de la Asociación de Colombianistas, realizado en la Universidad de Los Andes en Santafé de Bogotá, del 26 al 29 de julio de 1995.

\*\* Profesor de tiempo completo de la Universidad Pedagógica Nacional y catedrático de literatura de la Pontificia Universidad Javeriana.

## 1. La escritura como compromiso ético

Aunque la escritura es un compromiso autoconsciente con la forma y con la historia (Barthes, 1974), no es menos que para Rojas Herazo se transforme en un serio compromiso ético con el hombre. Esta posición luckácsiana<sup>1</sup>, compartida por los poetas del grupo *Mito*, en especial por Jorge Durán, induce a Rojas Herazo a reconocer que la novela "...es el único magisterio capacitado para trazarle rumbos a nuestra conducta humana" (Rojas Herazo, 1962, 600), razonamiento que más tarde desarrolla al decir que "La novela es más un acto ético que un acto estético. Aspira a acompañar, a compadecer, es decir, a compartir la pasión". (Rojas Herazo, 1976, 254).

Estas reflexiones ensayísticas perderían su carácter escritural si no fuera porque aparecen metaficcionalmente en *Celia se pudre* donde, en boca del Doctor Lizarro, la poesía se defiende en su perentoria necesidad para el hombre cotidiano:

Todo lo que representa un triunfo de los sentidos sobre la muerte es poético... Esto exige, como es lógico, una tensa disciplina, una entrañable civilización de los sentidos. Nos convierte en centinelas de lo cotidiano inmediato. El misterio está siempre en nosotros. Somos el misterio y participamos de él, contribuimos a agrandarlo al tiempo que lo develamos padeciéndolo. (CP, 663).

Triunfo del hombre y triunfo de los sentidos sobre la muerte, "El arte (...) podría ser una de las pocas oportunidades que tenemos para dejar de matar y engañar" (CP, 466), son las palabras novelescas que pronuncia otro de los personajes, Luis Godarro, quien al identificarse con el pintor Emú, se muestra como uno de los posibles *alter ego* del también pintor Rojas Herazo<sup>2</sup>.

En efecto, la implicación estética de Rojas Herazo en sus novelas, le permite construir una obra a través de los cronotopos del *llamado* y del *retorno*. El hombre es un ser llamado por el *otro*; llamado por *aquello*, el padre ausente, por la abuela y por el mar; autollamado por sí mismo: "¿Tú nunca te has llamado a ti mismo? Claro que sí. Entonces me entiendes. Te has buscado con ahinco desde ante de existir..." (CP, 173) —dice Celia—. La escritura es la conciencia de que, a diferencia de lo que ocurre en el plano científico, la identidad se siente constantemente amenazada y de que es necesario en todo momento configurarla para que no

1 Para Lukács (1975), la novela como versión épica de la virilidad adulta supone una ética o compromiso con la vida, en procura de lo esencial, no obstante la escisión entre sujeto y objeto que en ella se manifiesta.

2 Una referencia al carácter autobiográfico de la novela de Rojas Herazo se encuentra en CÁRDENAS PÁEZ, Alfonso. "Novela y Escritura en Rojas Herazo". En *Universitas Humanística*, Año XXIII, N° 40, 1995. Pág. 66.

perezca; para eso, la novela de Rojas Herazo de manera permanente, está borrando oposiciones, violentando sistemas, atacando dicotomías, buscando sincretismos para devolver el hombre como objeto poético a la totalidad, el sujeto al hombre y el hombre a la naturaleza. Esa conciencia escritural procura al hombre un enriquecimiento ontológico, basado en la coparticipación de todo en todo, rasgo cosmovisionario panteísta que, al expresar la confianza en el poder nominador de la palabra, crea mágicamente lo que nombra y le da mundo a lo que crea. Este poder de la poesía es, también, poder de la imaginación que crea, "vuelve existente" lo que imagina. (CP, 175).

Búsqueda de la identidad y recuperación del pasado a través del otro para vencer la soledad y el miedo y para comprender el destino velado por las máscaras del desarraigo y de la fatalidad, el hombre siempre retorna a sus raíces para comprender su destino, cuando el laberinto de la gran urbe se cierra al porvenir. Tallado por la soledad y por el miedo y sometido a un vivir pleno de incertidumbre, al hombre le toca desear, sentir y soñar.

Es en este momento cuando de nuevo asoma la escritura para garantizarle al hombre la recuperación de lo amado, más allá de la muerte. Se convierte, así, en un tráfuga del mundo a través de la ensoñación<sup>3</sup> y decir ensoñación es decir infancia; este encuentro con el niño es un compromiso con la vida que destina al ser humano a labrarse su camino, lejos de cualquier dimensión trascendente. Pero ese camino hacia la nada de la inocencia y de la infancia conduce a un ideal en que la salvación está en manos del hombre y, por supuesto, en la poesía. Esta aventura nihilista conforma un ciclo cuya realización temática es la construcción-destrucción de la utopía de Cedrón; poéticamente es la búsqueda escindida de la identidad en el pasado, mientras que escrituralmente es la impostación definitiva de la poesía y de la imaginación en contra del *logos*. En otros términos, es el consuelo del hombre en el lenguaje.

"Es aquí donde el novelista (el hombre potenciado por su propia búsqueda) se topa con la inocencia..." (Rojas Herazo, 1976, 253) "A la búsqueda hambrienta de la inocencia, la novela termina por ser el testimonio más inocente. Por eso, por no aprisionar nada en participar, puede intentar aprisionarlo todo". (Idem, 254).

Aparece, entonces, el trasunto humorístico en clara solidaridad con la poesía, la imaginación y la ensoñación como realizaciones de la conciencia ficcional. El

---

<sup>3</sup> La ensoñación, además de confirmar la constante autobiográfica ya señalada, (cfr. Durand, 1981, 256) nos permite afirmar con Bachelard (1986, 155) que "...habitamos tanto más el mundo cuanto que lo habitamos como el niño solitario habita las imágenes".

humor es, entonces, factor decisivo del compromiso ético escritural. “El escritor necesita, entonces, de la compasión por el humor”. (Ídem, 253). El humor, en efecto, es un hecho de lenguaje y su presencia novelesca se debe a que, en opinión de Rojas Herazo, al hombre hay que desridiculizarlo haciéndolo reírse de sí mismo.

Esta teleología de la risa no es más que simpatía por todo lo que toca su pluma, pues el sentimiento humorístico supone efectos que inclinan al escritor a destacar lo positivo y lo negativo de las cosas. Como humorista, Rojas Herazo es un realista que, a pesar de la distancia que supone el humor, acoge el mundo con todas sus insuficiencias pero también con todos sus valores. Si el hombre es un ser ridículo, víctima de la estupidez creada por los sistemas, a él mismo corresponde liberarse de su particular estigma —el terror de vivir— para reivindicar la naturaleza humana e instalarse en su centro.

Desde el punto de vista de la escritura, quien se instala en el centro es el autor, pues

En el humor, es la propia persona del artista la que entra íntegramente en escena, en todo lo que tiene de superficial y de profunda; por tanto, se trata esencialmente del valor espiritual de esta personalidad. (La tarea del artista) ...consiste principalmente en rechazar cuanto tienda a obtener, o parezca tener valor objetivo y forma fija en el mundo exterior; en eclipsarla y borrarla mediante la fuerza de sus propias ideas, mediante el brillo de la imaginación y de las concepciones sorprendentes. (Hegel, 1946, 211).

Igualmente sorprendente e iluminadora para nuestro propósito resulta esta otra referencia de Bergson al humor:

El humorista es ...un moralista que se disfraza de científico, algo así como un anatomista que sólo practicase la disección para asquearnos; el *humor*, en el sentido estricto en que tomamos la palabra, es una trasposición de lo moral a lo científico. (Bergson, 1973, 107).

Si el compromiso ético de la escritura de Rojas Herazo comprende, consuela y disculpa al hombre, es porque sus novelas conforman una densa catálisis en que los personajes cargan con el lastre de soledad, miedo, ausencia y desarraigo, y se convierten en un látigo hipertextual que azota al hombre para librarlo de esa carga de ausencia y desarraigo, y se convierten en un látigo hipertextual que azota al hombre para librarlo de esa carga de fatalidad y de los venenos que lo atosigan, tal cual lo refieren los epígrafes de sus dos últimas novelas: *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*.

De ahí que la escritura *trueque* el lenguaje en negatividad que nombra ausencias, se transforme en una escritura intransitiva concentrada en el lenguaje como objeto poético y le confiera una voz que, a la manera rulfiana, se revela confidente más allá

de la tumba para afirmar un sentido de la vida en que la poesía es búsqueda de la inocencia que nos induce a reconocer con Octavio Paz que “La experiencia poética es una revelación de nuestra condición original”. (Paz, 1986, 154).

## 2. Visión plural de mundo<sup>4</sup>

Contra cualquier pretensión homológica entre las estructuras sociales y las literaturas en la novela de Rojas Herazo, la visión de mundo que se perfila en ella coincide en múltiples manifestaciones con los rasgos característicos de su escritura. Es decir, una y otra consolidan la totalidad de la obra novelesca confirmando, no solo la conciencia metaficcional, sino lo ya planteado: el compromiso ético con el hombre.

Teniendo en cuenta el planteamiento de Barthes (1974, 22), según el cual “la escritura es un acto de solidaridad histórica”, no es posible dejar de establecer los nexos entre aquella y la visión de mundo que estructura el sentido del texto. Bien podría sospecharse que esta “solidaridad” es mimética; sin embargo, el control intelectual que Rojas Herazo ejerce sobre su escritura lo impele a producir una obra ambigua en que la pluralidad de focos cosmovisionarios depone la representación en favor del signo polisémico.

Desde este punto de vista, la cosmovisión que subyace en estas novelas no es una estructura significativa basada en dicotomías de términos mutuamente excluyentes, sino un abanico de posiciones críticas que pone en tela de juicio la verdad, el pensamiento, los sistemas, la sociedad, y el lenguaje; para eso, organiza una visión plural en torno a cuatro focos: el fatalismo, el panteísmo, el escepticismo y el nihilismo.

Atendiendo al primer foco, el hombre es un ser condenado a soportar el sufrimiento de vivir, a ser víctima de la culpa y de la caída<sup>5</sup>, a no tener control sobre su vida ni sobre sus actos. Este fatalismo se apodera de la novela de Rojas Herazo en sus fases temática y compositiva. Si el destino opera en retirada y hacia el futuro no hay proyecto alguno, *Respirando el verano* es una novela que se construye componencialmente del futuro al pasado a través de dos miradas que se desplazan del nieto a la abuela. Pero la gran novela de la fatalidad es *En noviembre llega el*

---

4 Aunque asumimos la categoría de Goldmann (1969) acerca de la visión de mundo, no compartimos su pretensión homológica; por tanto, *acogemos* el criterio de Zima (1985, 56-57), para quien la ambivalencia carnavalesca es un aspecto de la mediación que permea el universo narrativo, tal cual sucede en la obra de Rojas Herazo.

5 La caída es un tema recurrente que se manifiesta de diversas maneras en las novelas de Rojas Herazo; como símbolo catamorfo, está asociado con las tinieblas y con el soñar despierto que son instancias de la angustia del tiempo referenciada con nitidez en su obra. Cfr. Durand (1981).

*arzobispo*; el primer indicio es paratextual y corresponde al epígrafe de Fellini que abre el relato: "... Sufrimos las consecuencias y ni siquiera podemos trazar su origen; así que el error continúa en la oscuridad...". Aun más, la novela responde al ciclo que se abre y se cierra alrededor del acto petitorio de Auristela cuya resolución se aplaza durante doscientas cincuenta y una páginas.

No menos importante es la fatalidad en *Celia se pudre*; en ella, el presentismo novelesco desencadena la mirada hacia atrás en razón de la sincronía, de la simultaneidad y de la fragmentación que el mito subyacente plantea: el retorno que consiste en desandar los pasos y en la reversión edípica en búsqueda del padre muerto como también de la abuela, comportamiento también presente en las dos novelas restantes en donde el odio entre padres e hijos, el bastardismo, el deseo incestuoso expresan el sino fatal de familias en trance de disolución, lo que no deja de suscitar el tema de la muerte del padre.

Frente al burócrata, moderno Edipo que, en lugar de mirar hacia adelante, prefiere recordar, se encuentran el *fatum* indescifrable que preside los actos humanos, la llegada de Mendieta que instauro el miedo en Cedrón, el ciclo de la maldad paterna que se reitera en los hijos, la inocencia culpable del hombre, la indefinición de *aquello*, de *algo*, de la *cosa*, el laberinto simulado de múltiples formas, las identificaciones míticas del hombre con los animales, el destino de los vivos regido por los muertos que retornan; en fin, la vida como derrota, todos son elementos que fundamentan la previsión de que *eso*—la muerte—es inexorable, lo que obliga a Celia a decir: "Todo parece inútil... nacer, tener hijos, vivir, todo es inútil", estribillo anafórico que parece condensar el círculo de esa fatalidad.

Este foco no es ajeno al panteísmo; si el destino del hombre depende de una visión temporal cíclica, pero en ausencia del gran acto escatológico que confía la suerte del ser humano en lo providencial, el tiempo como parámetro de la realidad sufre la ilusión panteísta. Ese tiempo, "estrictamente circulatorio" (Rojas Herazo, 1975, 256), no existe; o es materia densa, o presente que es lejana, o futuro que es pasado o "copretérito de un presente llovido" o "lejano diciembre de un octubre".

Negar el tiempo es negar los límites de la realidad y negar la identidad del *yo* es trascenderlo; el mundo natural es idéntico al sobrenatural; los olores son "un estado de angustia de la memoria" (NA, 262); los objetos "te ocurren", están vivos, están siempre alerta, viven y comen, "te suplican, te destrozan paulatinamente". (CP, 767).

En Rojas Herazo, se da un animismo consubstancial del hombre y la naturaleza, profundamente creador por cuanto la realidad es producto del sueño o de la imaginación, o también de la escritura de un libro inmemorial anterior al mismo hombre, al mismo sueño que, en definitiva, es la vida.

Esa visión panteísta que impide que los personajes rojasheracianos mantengan su identidad ontológica, hace de Celia, ese gran personaje simbólico y cósmico, objeto particular de tales insistencias; a su fantasma, agrega la imagen metonímica de sus hijos o de sí misma: “Piel vieja, trapitos viejos y huesos viejos” (RV, 161); o se transforma en otro por acción de sus buziracos o, sencillamente, se asocia con la casa como el alma con el cuerpo pues, según se lee, “Celia penetró en la casa como un alma penetra en un cuerpo” (RV, 131), al punto que la casa se derrumbó a los tres días de haber muerto su ánima.

Igual cosa acontece con Emú, el pintor testamentario de la imaginaria de Cedrón, cuyos ángeles modelan el rostro de Santa Aniselda (CP, 430) pero, del mismo modo, trasfiguran su cuerpo cuando no el de los demonios, ya que “Todos eran él y los otros y él era todos y los otros en él”. (CP, 415) Hombre y obra establecen, entonces, esa metonimia panteísta que recuerda el compromiso con la vida y el exorcismo de la muerte, simbolizados en las novelas de Rojas Herazo; el hombre es inmortal porque muriendo nunca muere, pues siempre permanece en las criaturas, en todas sus criaturas.

Si estos dos focos se alimentan de poesía, los dos restantes aluden a la condición de intelectual que, también, se perfila en la narrativa de Rojas; escepticismo y nihilismo no son otra cosa que el posicionamiento crítico frente a la sociedad que le ha tocado vivir.

Una de las secuelas de la doble visión poética de la realidad y del hombre y, por supuesto, su contraparte, es, sin lugar a dudas, la desconfianza en el imperio de la razón y la impostación de la duda, presentes en las tres novelas. En ellas, los narradores declaran no saber de los hechos o haberlos olvidado, a lo que se agregan la heterogeneidad de los puntos de vista y la incertidumbre frente al número de versiones de un mismo hecho; surgen las disyunciones o se crean las elipsis que, a propósito, no son llenadas en franco acuerdo con el enigma, la alusión, la fragmentación y el silencio que recorren la tríada novelesca.

Esa conciencia de la falibilidad humana afecta al lenguaje; el fracaso de éste como instrumento de comprensión de la realidad, induce al escritor a emprender una lucha con el idioma para lograr “la justicia nominativa” y a ejercitar su escritura en el taller para lograr que las palabras suelten sus sentidos. El recelo en la razón y en el lenguaje lo arrastran a confiar en la imaginación y en el sueño, pues

Nos soñamos a nosotros mismos. Vivir es, por tanto, un invento exclusivo de cada viviente, una terquedad y, tal vez, tal vez, un triunfo de nuestra imaginación. (CP, 764).

Este es uno de los motivos por el cual el hombre y el universo son inexplicables, ya que dependen del incesante proceso de construcción-destrucción que los

condiciona y les otorga la naturaleza de lo posible, muy a pesar del deseo humano de juzgar, de hallar y de afirmar una verdad. Esa infaltable tendencia a elegir uno de los dos lados de las cosas es, al fin y al cabo, un castigo, una condena que nos convierte en “seres estúpidos”.

No en vano, Rojas Herazo comparte la sabiduría de la novela o “la sabiduría de la incertidumbre”, al decir de Kundera (1987, 18) que, de un lado, es *sincretismo* poético y, del otro, crítica de los sistemas, de las ciencias, de la filosofía y de la psicología, de la historia y de la religión; por eso, el escritor apunta: “Desconfiemos de los sistemas y las consignas, de los disfraces ideológicos”. (Rojas Herazo, 1975, 256). De ahí resulta que Dios es un invento metafísico del hombre, las religiosas venden optimismo, los psicólogos son “zánganos que nos aligeran los bolsillos” y los filósofos se vuelven estúpidos de tanto querer explicar lo inexplicable. Por la misma razón, la historia es ampliamente parodiada e ironizada como conjunto de “inventos, necedades y contentos que unas ranas culecas les soplaron a cada uno de esos viejos barbones que creen que hacen la historia...” (CP, 135).

Este escepticismo es consubstancial a los porcentajes; la voz narrativa de Celia sospecha de las palabras que “no sirven sino para enturbiar y envilecer lo que sentimos” (RV, 170): Pipo Nule dice: “Dudo de todo por defensa propia” (NA, 210); el nieto piensa que “Nada se sabe ni puede ni debe saberse (...) en este ni en ningún otro mundo” (CP, 128). Pero a él tampoco escapa la literatura, sobre todo la que se destina a reflejar la tierra, a trasformarla, a consolarla o a oponerse a ella. La literatura escrita con tales propósitos no es más que pura basura, según razona el esperpéntico gordo de *Celia se pudre*. (CP, 660).

Esta cisura interrogativa afecta el cuerpo de la literatura al problematizar la fábula como representación unívoca y al argüir subrepticamente en favor de la ambigüedad y de la polifonía que resultan del poder de la imaginación, procedimiento que puede ilustrarse con las crónicas acerca de Santa Aniselda, de las cuales nos habla la novela.

En síntesis, ese arte de la negación que es la novela de Rojas Herazo podría tener como lema y divisa las palabras de Celia: “Nadie es el evangelio”. (CP, 464).

Por último, nos enfrentamos al nihilismo como la pérdida del centro; podría argumentarse que los tres focos anteriores convergen en la creación de este último; el fatalismo, porque sostiene la presencia de valores no trascendentales; el panteísmo, porque al sostener el préstamo de los contenidos y la naturaleza de las cosas entre sí permite que ellas creen su propio vacío; y el escepticismo, porque se convierte en trasgresión del logos y relativismo de la verdad.

Sin embargo, podemos ir más allá; si, como afirma Vattimo (1987), “la modernidad se puede caracterizar... como un fenómeno dominado por la idea de la historia del

pensamiento”, y tal idea se realiza en la novela como la disolución del objeto en la mediación, según la tesis de Girard (1985), a tal punto que se produce una disyunción entre el sujeto y el objeto que solo puede ser llenada por la mediación, en la posmodernidad ocurre el mismo fenómeno desde un polo distinto: la disolución del sujeto en las mediaciones, condición en la cual la totalidad se fragmenta al máximo y cada cosa vive su proceso.

En relación con esto, nada tan claro en la obra de Rojas Herazo como la hegemonía del lenguaje sobre la realidad; imaginación, lenguaje y humor convergen en la creación del vacío y su instrumento es la ambigüedad que crea la distancia del mundo y de la verdad que, a través del espesor metonímico de la simultaneidad, o de la sincronía de la fragmentación, expresa los diversos matices de la irrealidad. Por eso, los contenidos son imprecisos, la realidad se desobjetiviza y se destruye en la nada que la obra crea en virtud de la experimentación y el juego que producen lo ficcional, no a manera de impostura sino con el soporte de la conciencia escritural.

Desde esta posición, la novela de Rojas Herazo, sobre todo *En noviembre llega el arzobispo* y *Celia se pudre*, son novelas de lenguaje y éste, se sabe, es una de las mediaciones contemporáneas, pues “En el mundo del valor de cambio generalizado todo está dado como narración, como relato”. (Vattimo, 1987, 30).

Son estos elementos los que nos permiten ver en Rojas Herazo a un gran escritor, a un intelectual y a un poeta, hondamente comprometido con su quehacer artístico pero, por sobre todo, comprometido con el hombre a través de una doble expresión escritural y cosmovisionaria que, a la vez que afirma la identidad del hombre en sus raíces, constata el papel decisivo de la poesía en su salvación.

## Bibliografía

- BACHELARD, GASTON. (1986). *La poética de la ensoñación*, México, F.C.E.
- BARTHES, ROLAND. (1974), *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI.
- CÁRDENAS, ALFONSO. (1995). “Novela y Escritura en Rojas Herazo”. En *Universotas Humanística*, Año XXIII, N° 40. Págs. 61-70.
- DERRIDA, JACQUES. (1971). *De la gramatología*, México, Siglo XXI.
- DURAND, GILBERT. (1981). *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Madrid, Taurus.
- GOLDMANN, LUCIEN. (1969). *Para una sociología de la novela*, Madrid, Ciencia Nueva.

HEGEL, W.F. (1946). *De lo bello y sus formas*, Madrid, Espasa-Calpe.

LUKACS, GEORGE. (1975). *El alma y las formas y Teoría de la novela*, México, Grijalbo.

PAZ, OCTAVIO. (1986). *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.

ROJAS HERAZO, HÉCTOR. (1962). *Respirando el verano*, Bogotá, El Faro.

----- (1967). *En noviembre llega el arzobispo*, Bogotá, Lerner.

----- (1976). *Señales y garabatos del habitante*, Bogotá, Colcultura.

----- (1986). *Celia se pudre*, Madrid, Alfaguaca.

VATTIMO, GIANI. (1987). *El fin de la modernidad*, Barcelona, Gedisa.

ZIMA, PIERRE. (1985). "Para una crítica de la sociología de la novela". En *Sociología de la literatura*, Bogotá, Argumentos.